



Bicha del púlpito catedralicio, por Juan de Salas (dibujo de J.J. Abella).

## Arquitectura del Protorrenacimiento en Palma\*

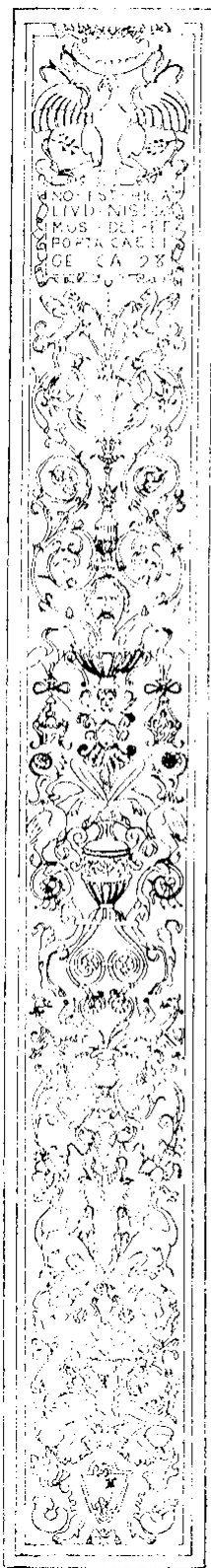
por SANTIAGO SEBASTIAN

### La llamada arquitectura renacentista

El Renacimiento en Palma, pese a la cercanía y a las continuas relaciones comerciales con Italia, se manifestó tardíamente y con acusados caracteres hispánicos. Es bien sabido que las producciones españolas del Renacimiento se alejan bastante de la concepción italiana, así contrasta la concepción de la forma y en España se tardó en comprender la tectónica clásica, volcando todo el interés en el vocabulario decorativo.

---

\* Este trabajo fue realizado por las orientaciones y estímulos recibidos de mi maestro don Diego Angulo, que tanto se ha interesado por el Renacimiento. Mi paisano don José Camón Aznar me ha insistido para que realice una monografía sobre el exquisito decorador Juan de Salas, el introductor del Renacimiento en Palma. Agradezco la colaboración de mis alumnos Alonso Fernández, Plantalamor, Capellá y Abella, que hicieron dibujos sobre detalles decorativos. Además contribuyeron en la ilustración de este trabajo el arquitecto Gabriel Alomar y el aparejador Miguel Fullana, incluyo también un dibujo de A. Byne y otro de Prentice. Quiero dedicar un emocionado recuerdo a los profesores L. Cortés Vázquez e Ilmar Luks, que tanto se divertieron identificando monstruos en el arte palmesano del siglo XVI.



No vamos a cambiar la terminología, pero el manido concepto de *plateresco* es inexacto e implica un cierto sentido peyorativo de la arquitectura española del siglo XVI. Con gran abundancia de citas Rosenthal<sup>1</sup> ha demostrado que la imagen que el hombre del siglo XVI tuvo de la arquitectura de su época fue muy diferente de como la han interpretado los historiadores desde el siglo XIX hasta hoy. La frecuente alusión en el lenguaje técnico del siglo XVI a obra “a lo romano” no indica sino la conciencia renacentista de aquellos artistas y escritores, pues según ellos se estaba restaurando y aún superando a las obras de la Antigüedad, según expresara Cristóbal de Villalón en su *Ingeniosa comparación entre lo antiguo y lo presente* (1539). El mismo tono de grandeza y brillantez se observa en las pocas descripciones mallorquinas que tenemos de obras renacentistas, así se expresó el cronista Gomis en 1541 al hablarnos del arco levantado por el cabildo catedralicio en honor de Carlos V: *era tan solemne y tant ben devisat, que apenas se pot descriure la magnificencia dell*; su carácter renacentista quedaba claro al decirnos que la balaustrada tenía pilares *fets de gentil manera*, y sus cartelas estaban *fetas al Romano molt galants de moltes colors*.

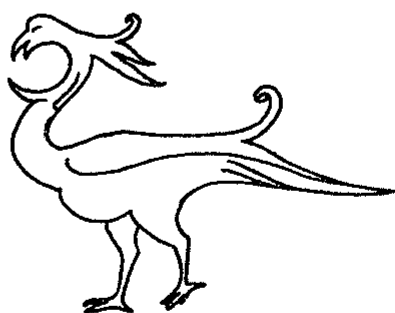
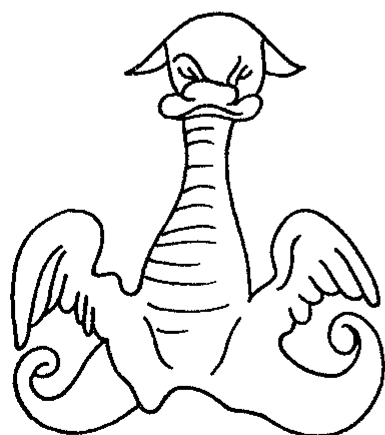
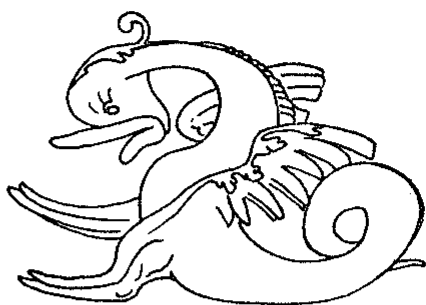
En España las decoraciones del Protorrenacimiento se mantuvieron por más tiempo que en otros lugares de Europa, lo mismo sucedió en Palma, dado el carácter tradicional de nuestro arte. Aquí no se produjo una evolución hacia fases de clasicismo sino que al Protorrenacimiento sucedió inmediatamente el Manierismo mostrando en edificios de mediados del siglo XVI una mezcla de ambos repertorios decorativos.

### Significación de los grutescos

Es muy importante aclarar que el protorrenacimiento se inspiró para su repertorio decorativo en la tendencia ornamental de carácter anticlásico existente ya en la Antigüedad puesto que le llamó la atención a Vitrubio: “Pero todos estos cuadros -escribió- en los que los modelos están tomados de

<sup>1</sup> E. Rosenthal: “The image of Roman architecture in Renaissance Spain”, en *Cazette des Beaux-Arts* LII, 329.

← Pilastra interior de la portada de los pies de la catedral (1592) (Dibujo de P. Plantalamor).



objetos reales, son ahora desdeñados por una moda ilógica, y en los enlucidos se pintan preferentemente monstruos en vez de imágenes de seres verdaderos. Así, en efecto, a guisa de columnas, se ponen cañas; en vez de frontispicios, tracerías, acanalados, adornados de hojas y caulículos; o candelabros que soportan representaciones de pequeños edificios, y con volutas que sostienen sobre ellas, contrariamente al buen sentido, figurillas sedentes; y asimismo débiles tallos que terminan en estatuillas que por un lado tienen cabeza humana y por el otro de animal, siendo así que estas cosas ni existen ni pueden existir ni han existido nunca”<sup>2</sup>

Esta ornamentación de carácter heterodoxo se puso de moda durante el siglo XV en Italia y en el siglo XVI en varios países europeos e Hispanoamérica, recibiendo el nombre de grutescos. Este nombre lo explica Cellini porque “los encuentran los estudiosos en ciertas cavernas de la tierra, en Roma; estas cavernas eran antiguamente en Roma cámaras, estufas, estudios, salas u otras cosas parecidas. Y como los estudiosos los han encontrado en aquellos lugares ahora cavernosos..., y porque en Roma suelen llamarse tales lugares bajos grutas, de aquí les viene el nombre de grutescos. Pero no es este su nombre; porque si es cierto que los antiguos se complacían en componer monstruos formados con cabras, vacas y caballos, por originarse de estas mezclas los llaman monstruos; y también los antiguos hacían con sus follajes esta clase de monstruos; y monstruos es su verdadero nombre y no grutescos”.<sup>3</sup>

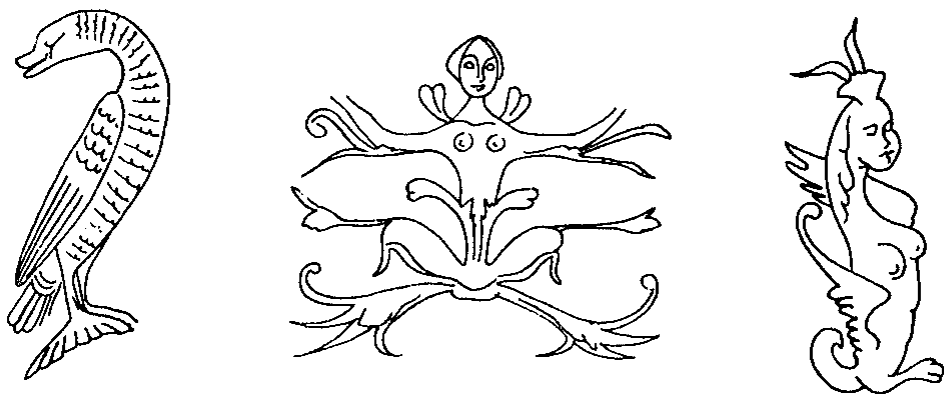
Tanto el Protorenacimiento como el Manierismo sintieron especial predilección por este tipo de ornamentación, solo así se comprende que hasta Miguel Ángel defendiera este género decorativo: “Soy contento de deciros por qué se acostumbra pintar aquello que en el mundo nunca se vió, y cuanta razón tiene tan grande licencia...; y mejor se decora la razón cuando se mete en la pintura alguna monstruosidad —para la variación y relajamiento de los sentidos y cuidado de los ojos mortales que a las veces desean ver aquello que aún nunca vieron, ni les parece que puede ser más, —que no la acostumbrada figura de los hombres, ni de las alimánias; y de aquí tomó licencia el insaciable apetito humano para aborrecerle más, alguna vez, un edificio con sus columnas y ventanas y puertas, que otro fingido y falso de grutesco que tiene las columnas hechas de criaturas que salen por cestas de flores con los arquitrabes y cumbres de ramos de murta y las portadas de cañas, y de otras cosas, que parecen muy imposibles y fuera de razón, lo cual todo la tiene muy grande si es hecho de quien lo entiende”.<sup>4</sup> Tras este

---

<sup>2</sup> M.L. Vitrubio: *Los diez libros de arquitectura* Lib. VII, cap. V. Ed. Iberia. Barcelona 1955.

<sup>3</sup> B. Cellini: *La vida de...* Lib. I, cap. XXXI. Ed. Hispanoamericana de Ediciones. Barcelona. s/a.

<sup>4</sup> Francisco de Holanda: *De la pintura antigua*, 188-189. Versión castellana de M. Denis (1563). Madrid 1921.



Grutescos de Juan de Salas, coro y púlpito de la catedral. (Abellá).

alegato de Miguel Angel, la arquitectura del Protorrenacimiento adquiere un nuevo valor.

No era fácil para el temperamento anticlásico español la comprensión recta del Renacimiento, entonces al tratar de interpretarlo se buscó una relación con la Antigüedad con base en la decoración de los grutescos, que gozó en España de mucho prestigio de tal suerte que, según Felipe de Guevara, a mediados del siglo XVI, había muchos que tenían “por mayor felicidad hacer bien una máscara y un monstruo que una buena figura”.<sup>5</sup> Sebastián de Covarrubias precisaría un poco más el concepto en su *Tesoro de la Lengua Castellana* (1611) diciendo que grutescos es “cierto modo de pintar imitando lo tosco de las grutas y los animalejos que suelen criar en ellas y sabandijas y aves nocturnas. Este género de pintura se hace con unos compartimentos, listones y follages, figuras medio sierpes, medio hombres, syrenas, sphinges, minotauros”. El grutesco en manos de españoles sirvió para cubrir fustes de columnas, pilastras, arquivoltas, frisos, paneles, etc., presentando generalmente una composición a *candelieri*, o sea, partiendo de un eje o candelabro decorado con una serie de elementos vegetales, bichas o seres monstruosos, realizados casi siempre en bajorrelieve. Que todo esto fue así se comprende mejor cuando se ve en las obras protorrenacentistas la falta de una verdadera articulación arquitectónica, de acuerdo con las normas vitruvianas. No hay que olvidar que el fenómeno no fue exclusivamente español, pues el Protorrenacimiento francés muestra un carácter parecido.

<sup>5</sup> Felipe de Guevara: *Comentarios de la pintura.*, pág. 73. Madrid 1788.

### Influencia de las estampas italianas

Dado el carácter eminentemente decorativo del Protorrenacimiento tanto en España o Hispanoamérica como Francia o Alemania, los decoradores recurrieron con frecuencia a las fuentes grabadas donde encontraban complicados conjuntos ornamentales, que generalmente tradujeron en piedra. Las más recientes investigaciones a este respecto han identificado la huella de los grabadores italianos Zoan Andrea, Fra Antonio da Monza, Nicoletto da Modena y Giovanni Antonio da Brescia en varias obras del Protorrenacimiento español.<sup>6</sup>

Por lo que a Palma concierne dos de los citados artistas ejercieron influencia en obras catedralicias. La primera en considerar es la puerta en piedra del armario de las reliquias, pieza poco conocida del primer tercio del siglo XVI, que presenta relación con las estampas del grabador italiano Fra Antonio da Monza, que también influyó sobre Vasco de la Zarza y hasta sobre el que diseñó la portada del libro *Aranzel*, publicado en Burgos en 1538. El influjo de Nicoletto da Modena aparece en los grutescos de las enormes pilastras interiores del portal mayor de la catedral, que están inspirados en las estampas de este artista. Miguel Verger, al realizar esta obra de 1592 en adelante, se inspiró en fuentes italianas, pero no tuvo inconveniente en mezclar los motivos protorrenacentistas con los propios del Manierismo. Además de las estampas tuvo en cuenta los grabados de los tratados tal como el capitel monstruoso del templo romano de Marte que Palladio reprodujo en su libro *I Quattro Libri dell'Architettura* (Venecia 1570).<sup>7</sup> La portada catedralicia tradicionalmente ha sido calificada de plateresca pero es un producto de transición con un repertorio decorativo que va del Protorrenacimiento al Manierismo.

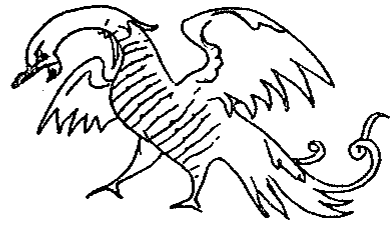
### Repertorio decorativo

Dado lo difícil que resulta hacer un estudio de los muchos elementos que los artistas acoplaron en sus composiciones de grutescos, nos referiremos solo a los detalles más significativos, excluyendo de antemano los que hay en obras que acabamos de comentar y que proceden de las estampas italianas.

El motivo tan común de la láurea o guirnalda circular tiene aquí una variante local interesante en cuanto que sirve para encuadrar escudos pero presenta una serie de amorcillos atando las guirnaldas; el mejor ejemplo de la serie es el que hay

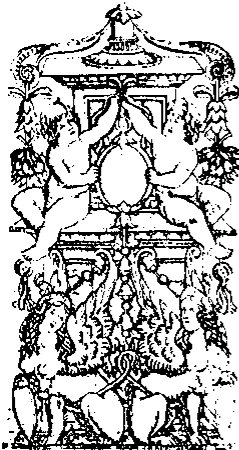
<sup>6</sup> S. Sebastián: "La decoración llamada plateresca en el mundo hispánico". *Boletín del Centro de Investigaciones Históricas y Estéticas* no 6. Caracas 1966. Sobre la decoración de grutescos véase el reciente y magnífico estudio de N. Dacos: *La découverte de la Domus Aurea et la formation des grotesques a la Renaissance*. Londres 1969.

<sup>7</sup> Este mismo motivo lo reprodujo Bartolomé Carrión en la portada de la catedral de Tunja (Colombia) por los mismos años.



Grutesco de Juan de Salas, púlpito de la catedral (Abellá).

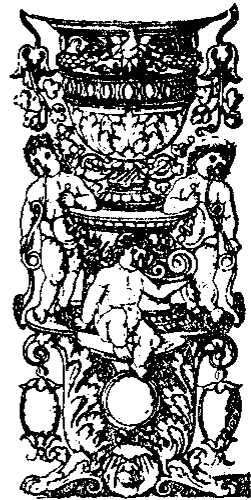
Estampa de Nicoletto Rosex da Modena (principios del XVI) que influyó en Juan de Salas.



A

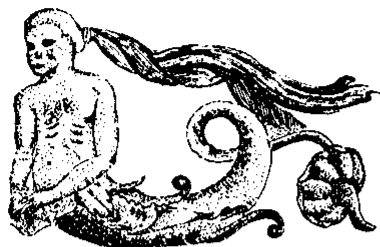


B

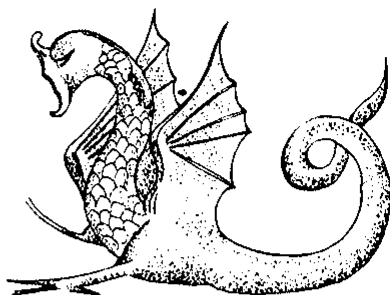


C

Las estampas de Fra Antonio de Monza (A y C) inspiraron al autor de la Capilla de Reliquias (B) de la catedral de Palma.



A



B

Grutescos posteriores a Juan de Salas: Palacio Dezcallar (A) y Casa Oleza (B), dibujos de Capellá.

en la portada del Estudio General Luliano, seguramente del primer tercio del siglo XVI; quizá será anterior un ejemplo de la calle Morey, donde los amorcillos están sustituidos por salvajes.

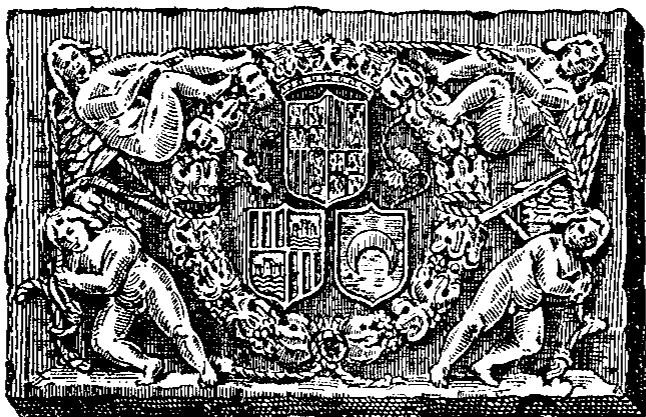
Un motivo relacionado con el anterior es el de los amorcillos que sostienen guirnaldas. Su procedencia es italiana pero a Palma debió de traerlo Juan de Salas; primero apareció en los bajorrelieves destruidos del coro catedralicio y después figura en dos obras de mediados del siglo XVI, la casa de la calle San Felio y el Palacio Dezcallar, donde aparecen generalmente en el remate de las ventanas. La guirnalda con *putti* o amorcillos la utilizan los Rosellino en el sepulcro Bruni, en Santa Croce (Florencia), y Giovanni de Pisa, en un altar de los Eremitani (Padua); existe otra variante que emplea Nicolo de Bari en el arca de San Doménico (Bologna) y Benedetto da Maiano en la puerta de la Audiencia del Palacio Viejo (Florencia, Museo Nacional); el modelo que tuvo más trascendencia en España fue el del sepulcro Marsupini de Santa Croce, obra de Desiderio de Settignano (1455).<sup>8</sup> Aparte de los ejemplos palmesanos, las muestras más importantes en España se encuentra en el retablo de la Capilla Real de Granada, obra de Vigarni (1519) y en la portada del palacio de Peñaranda, en la provincia de Burgos, atribuible al mismo artista.

Del bestiario renacentista solo citaremos el de Juan de Salas en sus obras catedralicias (1529), que está formado por esfinges, perros, grifos, peces y extraños mamíferos, casi todos ellos dotados de alas, más una gran variedad de aves de difícil clasificación; Juan de Salas se inspiró en fuentes italianas, pero dotó a sus creaciones de una gran fantasía y finura. Las restantes obras del siglo XVI

<sup>8</sup> S. Weber: *Die Entwicklung des Putto in der Plastik der Frührenaissance*, 129. Heidelberg 1898.



## REPERTORIO DECORATIVO



Bajorrelieve de la portada del Estudio General Luliano (cortesía de G. Rabassa).

presentan un bestiario muy reducido, derivado del artista que introdujo el Renacimiento en Palma y formado principalmente por grifos marinos o dragones de la Casa Oleza y las sirenas del Palacio Dezcallar.

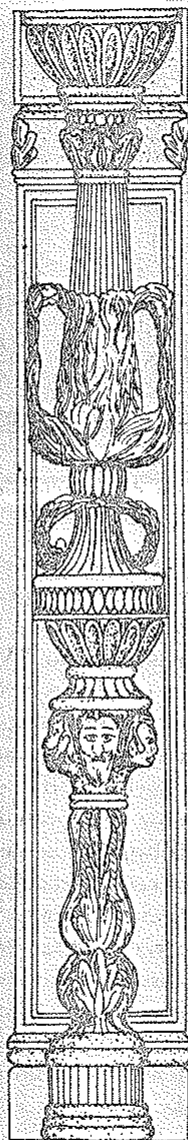
La serie de soportes palmesanos del siglo XVI es también deudora de Juan de Salas: el creó la columna de anillo en el tercio inferior, según veremos en el arco del coro (1529), modelo que se repetirá a lo largo del siglo XVI en tantas columnillas que flanquean ventanas, pero las variantes más originales aparecieron en el Palacio Dezcallar (1556), cuyo tercio inferior se decora con una bicha, o en los modelos manieristas del portal mayor de la catedral (unos con capiteles monstruosos y otros con el fuste muy esbelto); frecuentemente este tipo de soporte suele tener el tercio inferior decorado con guirnalda de tejido o frutos, y aún la guirnalda suele aparecer en el tercio superior. Este soporte del siglo XVI, de ascendencia protorrenacentista, tendría una gran trascendencia en el arte mallorquín pues lo veremos repetirse como invariante decorativa hasta el siglo XIX.

Otro modelo protorrenacentista fue la columna abalaustrada, que apenas tuvo aceptación siendo su ejemplo más interesante las columnillas de una ventana de Can Aguiló en la calle San Bartolomé, formadas por la superposición de dos vasos, uno de los cuales está decorado con tres cabecitas humanas; parece modelo inspirado en la portada de un libro.<sup>9</sup>

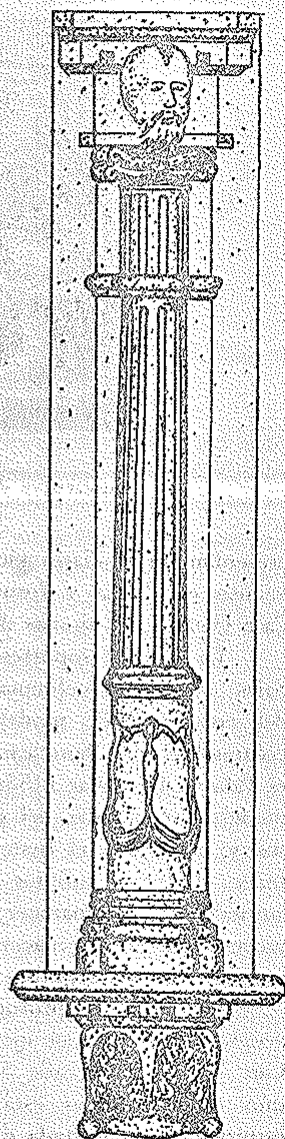
<sup>9</sup> De los libros publicados en Palma durante el siglo XVI el que tiene mejores ejemplares abalaustrados es el *Libre de la benaventurada vinguda del Emperador....* (Palma 1542), que por cierto no es original.



A

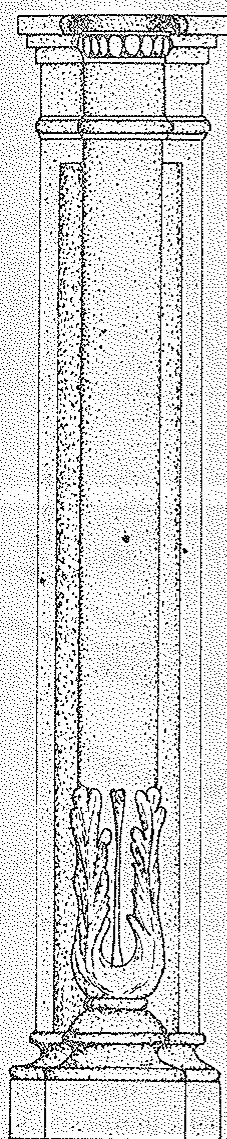


B

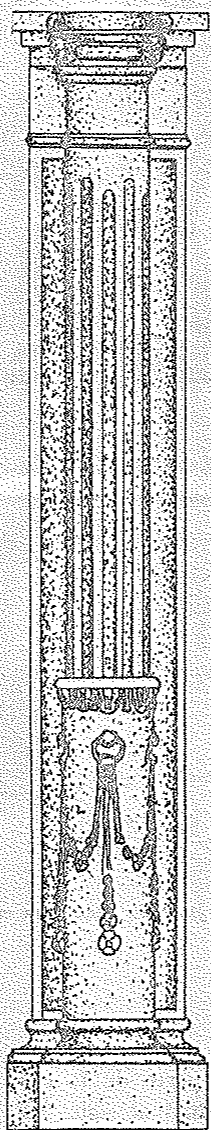


C

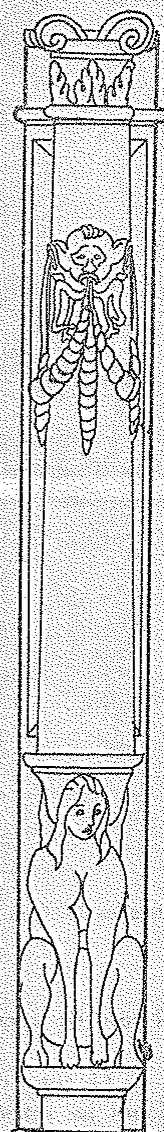
Soportes del siglo XVI en Palma: Portada del libro de la *Benaventurada Vinguda del Emperador* A (Palma 1542), Can Aguiló (B) y Casa Civera (C). (dibujos de Plantalamor).



A

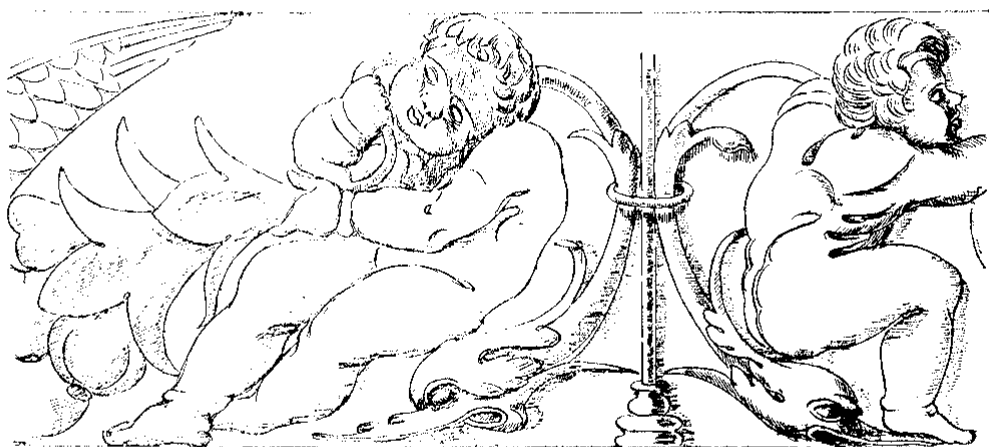
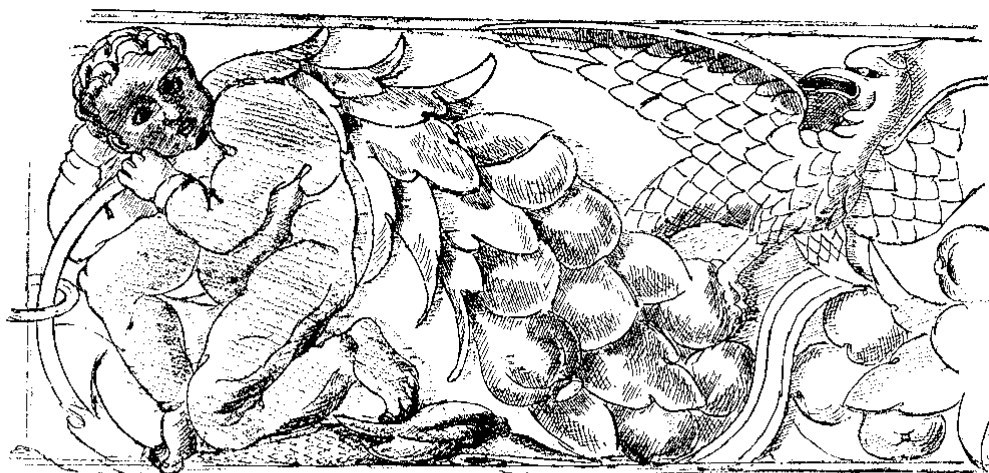


B



C

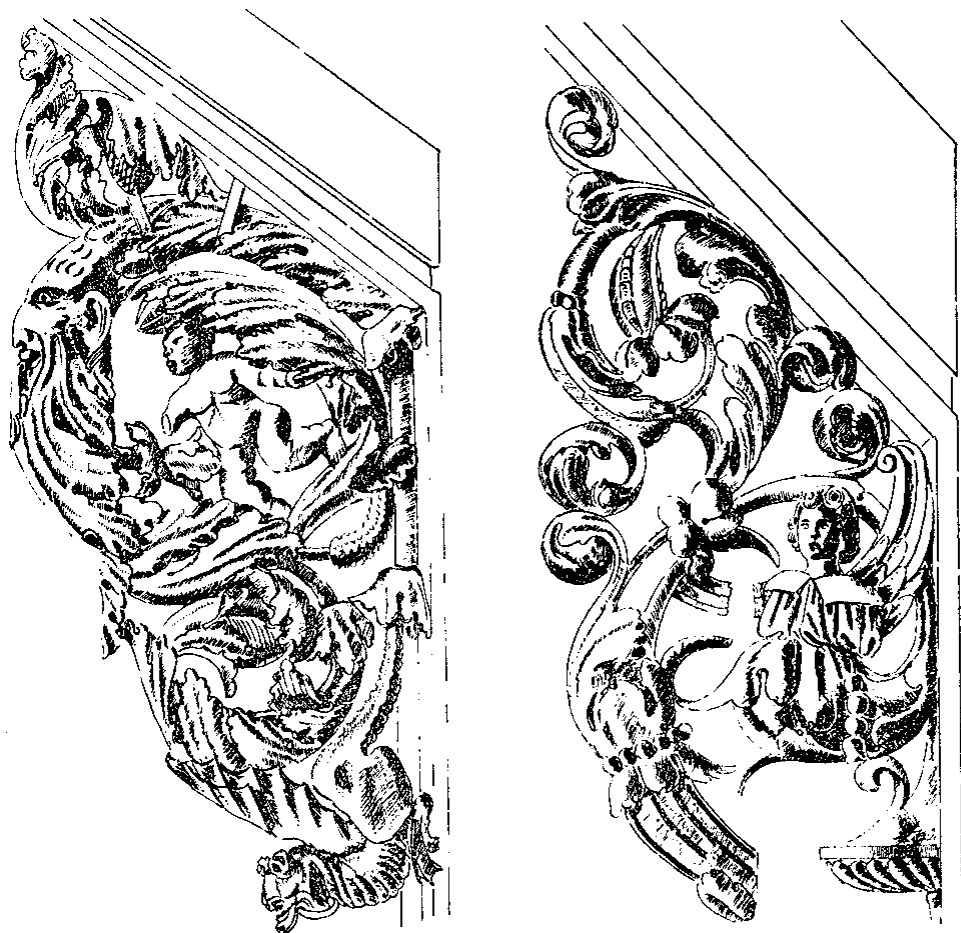
Soportes del siglo XVI en Palma: Casa Oleza (A y B) y Palacio Dezcallar (C) (dibujos de Plantalamor y Abellá).



Detalles del friso destruido que hizo Juan de Salas para el coro catedralicio (dibujos de Ysasi).

### El coro de la catedral

El coro catedralicio es la parte de la obra que más cambios y transformaciones ha sufrido. Con anterioridad al siglo XVI el coro fue muy provisional y ocupó diversos lugares en la catedral según el desarrollo constructivo solo a principios del siglo XVI ocupó el lugar tradicional, en medio de la nave central, de acuerdo con las constantes españolas de la distribución espacial, que tiende a la compartimentación de los espacios, así el coro viene a ser un espacio dentro de otro.



*Crossas del coro, atribuidas a Juan de Salas (dibujos de Ysasi).*

La falta de un coro adecuado a una catedral como la palmesana empezó a preocupar en 1512. Dos años más tarde se dijo que los eclesiásticos podían poner sus armas en las sillas, siempre que se guardara un cierto orden. Personaje decisivo en esta obra fue el benemérito mallorquín, canónigo y arcediano de la catedral, Luis de Villalonga, que fue, al parecer, el mecenas del coro. No se sabe con exactitud quién realizó los bajorrelieves de la sillería, y hasta se ha dicho que vino de Génova ya trabajada y pulida, pero si se considera que el maestro carpintero francés Felipe Fullo cobró 600 ducados de 1514 a 1519, dado que es una cantidad considerable es motivo fundado para atribuirle buena parte de la

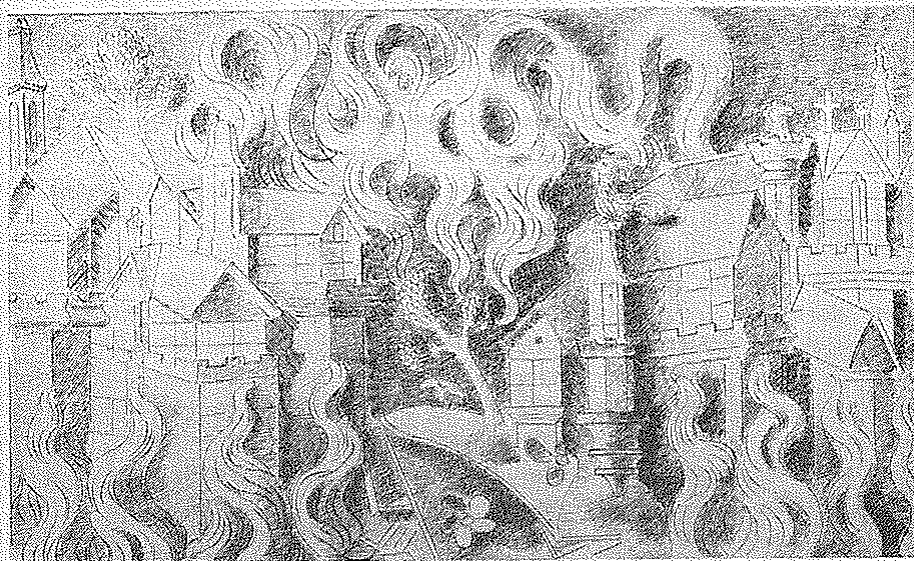
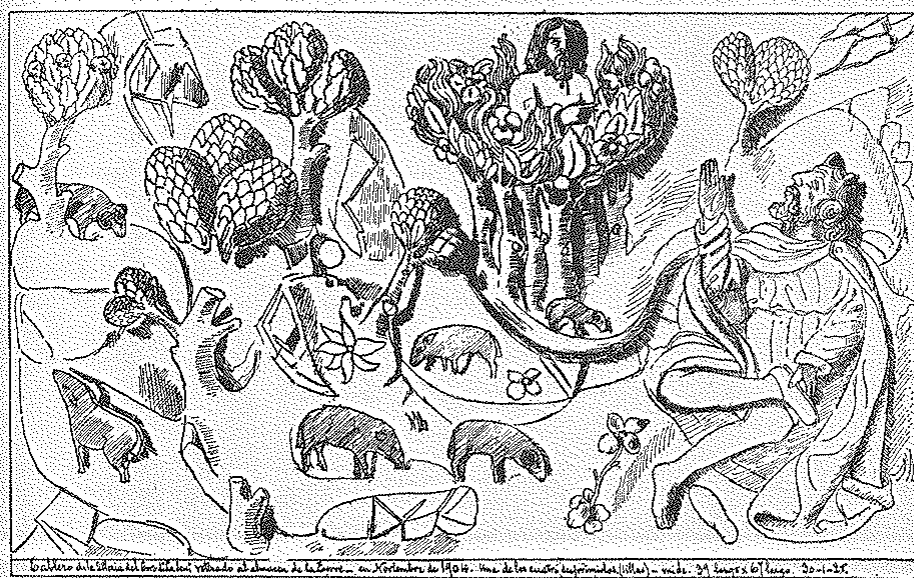
sillería.<sup>10</sup> La obra se empezó en 1514 porque en esa fecha el docto Gregorio Genovard recibió el encargo de seleccionar los pasajes del Antiguo y Nuevo Testamento que debían de figurar en los doseletes.<sup>11</sup>

Si bien es un problema secundario la iconografía de los bajorrelieves del coro, porque no vislumbramos que el docto Genovard tratara de realizar un programa, creemos que vale la pena especificar las escenas representadas. Los pasajes oscuros los hemos cotejado con la única descripción que conocemos, realizada por el arqueólogo Ysasi, de carácter inédito, cuya consulta nos ha sido de mucho provecho. Es muy posible que la distribución de los bajorrelieves no responda al orden que tuvo en el coro anterior por el trastocamiento que se produjo al realizar el traslado en 1904. Para seguir un cierto orden empezaremos por el lado izquierdo según la posición del espectador mirando al altar. Por orden correlativo en este costado tenemos la Cena de los azimuts (Éxodo XII), la Última Cena, la Venta de José por sus hermanos, la Traición de Judas, Débora conferenciando con el juez Baruc, la Expulsión de los mercaderes del templo, Eliseo recibiendo homenaje (3º Reyes XVIII, 39), la Entrada triunfal de Cristo en Jerusalén, Elías resucitando el niño de la viuda (3º Reyes XVII, 17), Abraham y los tres ángeles, la Transfiguración, Moisés perdonando a Aaron y María, Presentación de David a Saul, los Primeros Padres en el Paraíso, Tentaciones de Jesús, Eliseo motejado por los muchachos (4º Reyes II, 23), el Bautismo de Cristo, Jacob es bendecido por Abraham, la Huida a Egipto, la Presentación en el templo (de Cristo y de la Virgen, en dos diferentes), Salomón visitado por la Reina de Saba, la Adoración de los Magos y la Circuncisión de Cristo.

Los bajorrelieves de la cabecera son los siguientes de izquierda a derecha: Circuncisión de San Juan, La Magdalena lavando los pies a Cristo, la Coronación de espinas, Jesús cargado con la cruz, el Paso del Mar Rojo, Rebeca y el criado de Abraham (Génesis XXIV), la Adoración de los pastores, Pilatos lavándose las manos, Pedro hiriendo a Malco, los Condenados (?) (fuera de serie), el Juicio de Salomón, Cristo en el Juicio Final y el Sacrificio de Isaac. A continuación las escenas del costado derecho de la sillería que son: Cristo en la cruz, la Curación de los israelitas ante la serpiente (Números, XXI, 8), la Crucifixión, Moisés hace brotar el agua de una roca, el Entierro de Cristo, Jonás en la barca, Cristo bajando al limbo, los Jóvenes en el horno (Daniel, III, 21), la Resurrección de Cristo, Jonás saliendo de la ballena, la Ascensión, el Criado de Abraham en el pozo (Génesis XXIV, 11), el *Noli me tangere*, San Pedro en la cárcel, Cristo resucitado se aparece a los Apóstoles, la Predicación de San Juan, la Incredulidad de Santo Tomás, la lucha de Jacob con un ángel (3º Reyes XI-10), Venida del Espíritu Santo, Entrega de las Tablas de la Ley a Moisés, la Coronación de la Virgen y la Subida de Elías al cielo (4º Reyes, II, 11).

<sup>10</sup> Piferrer y Quadrado: *Islas Baleares*, 757. Barcelona 1888.

<sup>11</sup> J. Villanueva: *Viaje literario de las iglesias de España*, XXI, 116. Madrid 1851.



Dos bajorrelieves del coro, suprimidos en 1904 y hoy en paradero desconocido (dibujo de Ysasi).



La tentación, bajo relieve del coro (dibujo de Ysasi).

Los bajo relieves del coro tienen escaso interés estilístico, están aún en un momento estilístico de transición. El carácter renacentista vendría a dársele Juan de Salas, según veremos en breve.

### Juan de Salas

Este imaginero aragonés introdujo abiertamente la decoración renacentista en Palma de acuerdo con los gustos del Prorrenacimiento. Fue hijo de un tallista aragonés del mismo nombre, documentado en 1502. Juan de Salas (hijo), a los 15 años, ingresó en el taller de Forment, llegando a ser uno de los discípulos más sobresalientes a tal punto que en 1516 firmó un contrato con su maestro comprometiéndose a realizar imágenes de madera y alabastro. Poco después tuvo otras colaboraciones con Gil de Morlanes y Gabriel Joly para llevar a cabo retablos en Tauste y Jaca.

Hacia 1524 se debió de producir su abandono del escenario de Aragón peninsular para dirigirse al insular. Desconocemos los motivos por los que vino a Mallorca. Que se había ausentado es claro porque en 1524 delegó en el imaginero Golan Gilbert el cobro de la obra que había ejecutado para la cofradía de Santa Ana, en Caríñena. Vino a Mallorca, donde al parecer tuvo mucho trabajo; aquí



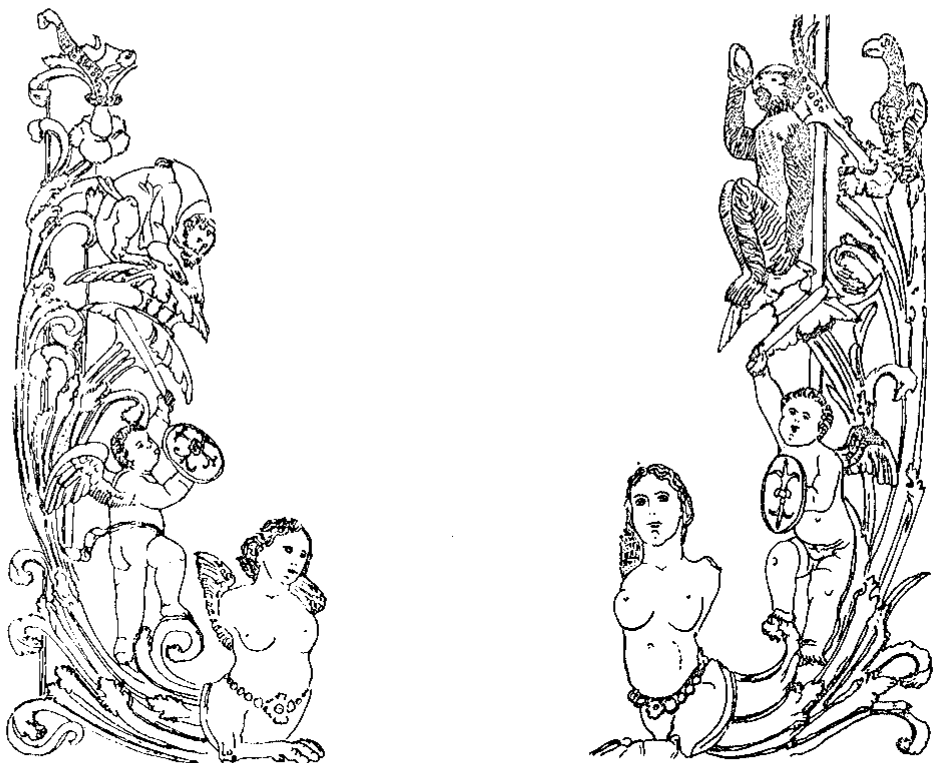
casó probablemente, pues aparece en relación con su cuñado, el arquitecto Jaime Bruguera. Hasta 1536 está documentado en la isla, pero su actividad posterior es poco conocida; se le atribuyen obras en la región turolense, pero nada documentado se ha podido aducir.

La primera actividad de Juan de Salas fue concluir el coro en el que trabajó de 1526 a 1529 recibiendo 300 ducados. Realizó las *crossas* y otros detalles así como un friso que recorría toda la sillería, encima de los bajorrelieves; en este friso se mostraba lo mejor de su vocabulario decorativo del Renacimiento, una serie de *putti*, guirnaldas, águilas, etc., que parecían inspiradas en Donatello. Prácticamente nada nos ha llegado de este hermoso friso del Renacimiento, contra él se ensañó el genio de Gaudí que juzgó inadecuada aquella "intromisión" del Renacimiento en el coro, que él lo veía y deseaba puramente gótico. Las manías y prevenciones de Gaudí contra lo que no le gustaba le llevaron a mantener una posición antihistórica, cuyas consecuencias sufrió la catedral de Palma con motivo de su infeliz intervención. El hermoso friso renacentista de Juan de Salas fue sustituido por otro anodino de carácter gótico; los bajorrelieves renacentistas, gloria de un buen museo, pasaron a los desvanes de la catedral, donde sirvieron para alimentar el fuego de unos obreros que trabajaron en la catedral no hace muchos años. Gracias a los dibujos hechos por Ysasi en aquellas fechas nos podemos hacer una idea de su valor e importancia.

La antigua puerta del coro es casi lo único de la obra de Juan de Salas en el coro que ha conseguido sobrevivir a la invasión del modernismo. Al producirse el traslado del coro al presbiterio, este hermoso arco fue trasladado a la antecapilla de la sacristía. Es obra que realizó en 1526 a 1529, y se trata de un gran arco, en piedra de Santanyi, con finas decoraciones de tipo renacentista y el mismo modelo de *putti* que puso en el friso del coro, más el repertorio de aves, bichas y monstruos característicos de su arte. Las decoraciones escultóricas son una Anunciación en las enjutas, y en el ático está el bajorrelieve de Jesús entre los doctores, con las esculturas exentas de San Pedro y San Pablo a los extremos. Chueca Goitia habla sobre esta obra acerca de su gentileza ornamental, de la elegancia de sus proporciones y del "perfecto equilibrio y concatenación de todos los miembros arquitectónicos.... Juan de Salas era un decorador exquisito que sabía manejar con propiedad el temario italiano".<sup>12</sup>

Como información añadiremos que la idea del traslado del coro no era nueva. Ya en 1679 se planteó este problema por otros motivos, porque las bóvedas de la nave central amenazaban ruina. Se dió en 1705 un presupuesto de 3,000 libras

<sup>12</sup> F. Chueca Goitia: *Arquitectura del siglo XVI*, 305 Madrid 1953. Uno de los dibujos de Ysasi muestra la jamba del arco, con un medallón alusivo a un eclesiástico, que él identificó con el canónigo obrero Gaspar Vert. Las letras M.T. quiso identificarlas con las iniciales de un supuesto escultor, Miguel Tremolet, hermano de Pedro Tremolet, capintero de la catedral en esta época.

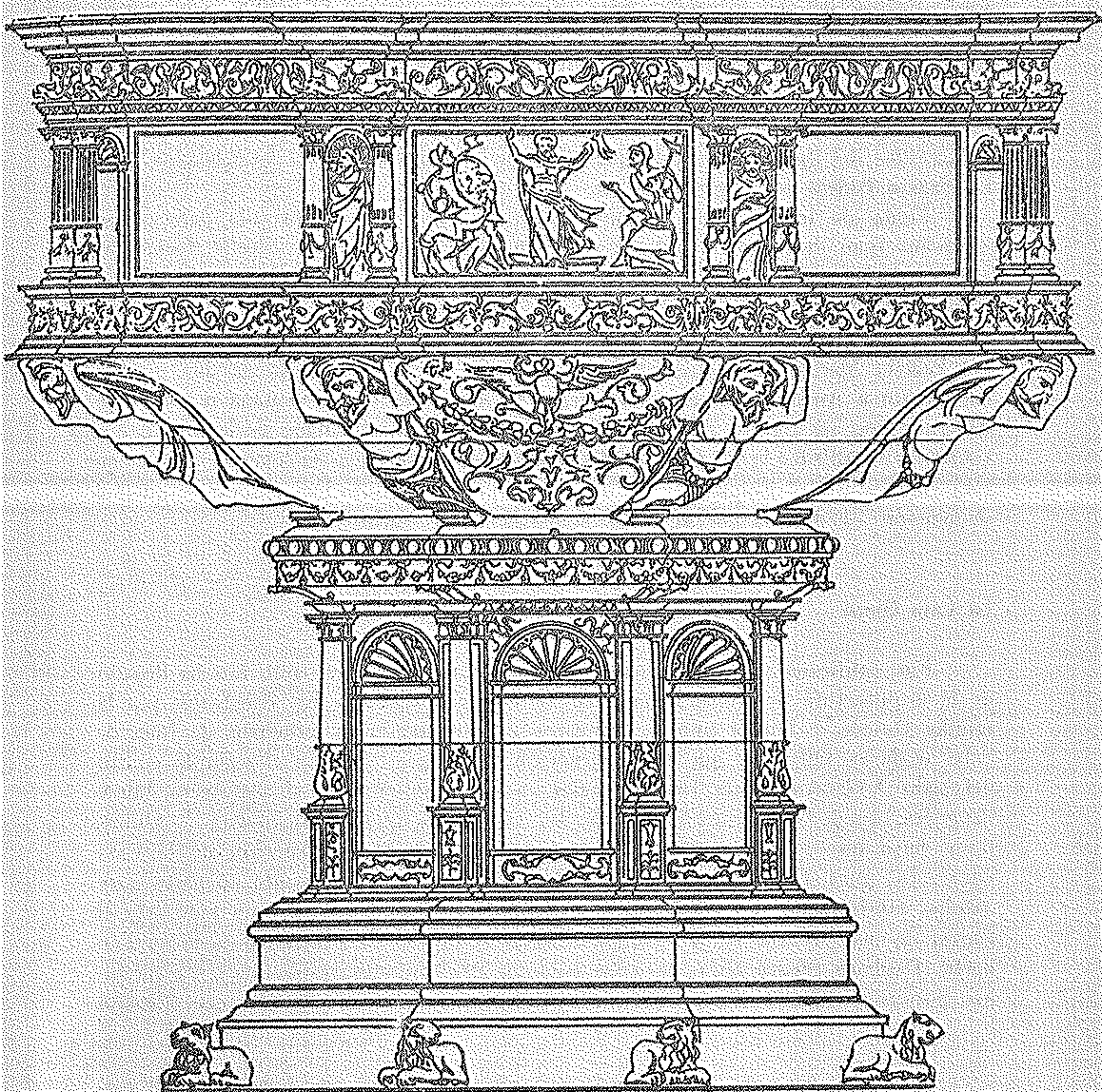


Decoraciones de Salas en el coro catedralicio (Alonso Fernández).

para este traslado, y se obligó a un maestro carpintero y a un albañil a deshacerlo por lo que se les pagarían 350 libras, pero no sabemos si esto se hizo mientras se consolidaban las bóvedas.

Los púlpitos son la obra más conocida de Juan de Salas, cuyo contrato firmó en 1529, recibiendo por ellos y la reja del coro la cantidad de 600 ducados de oro de Venecia, es decir, 960 libras de moneda mallorquina.<sup>13</sup> Uno de ellos resulta pesadote por la acumulación de formas decorativas, revelando derivación italiana. Lo que más interesa no es su conjunto sino los detalles decorativos de la serie de sus grutescos; realizadas estas decoraciones de 1529 a 1535 muestran las posibilidades del espíritu refinado del Protorrenacimiento. El púlpito más monumental se levanta sobre basamento octogonal, con los ángulos apoyados en leones; su grueso pie presenta siete hornacinas, tal vez destinadas a las Virtudes, de las que solo una

<sup>13</sup> J.N. Hillgarth: "Nuevos datos sobre Juan de Salas y los púlpitos de la catedral". *Boletín de la Sociedad Arqueológica Luliana* XXXI, 664-666. Palma 1960.



Catedral, púlpito, (según Prentice).

fue realizada; del pie sobresalen unas cariátides que apoyan el ambón, continuado en forma de antepecho por el lado de la nave lateral y dando cabida a los bajorrelieves del Nacimiento de la Virgen, la Anunciación, la Adoración de los Pastores, Resurrección, Ascensión, Pentecostés, Adoración de los Reyes y Asunción de la Virgen; estos bajorrelieves están separados por hornacinas flanqueadas con columnillas del tipo ya conocido que albergan las imágenes de los Evangelistas y de los Santos Padres de la Iglesia Latina.

Fuera de los encargos catedralicios, solo en una casa privada parece que intervino Juan de Salas: la antigua casa Juny, situada en la calle Zavellá, formando esquina frente al palacio Vivot; esta casa pasó por compra a los Condes de Zavellá y en 1822 fue revendida a los Obreros Católicos con exclusión de una hermosa ventana que pasó a poder del anticuario Costa y luego fue embutida en los muros del Palacio March, librándola así de posteriores aventuras y hasta de una posible emigración a América. Lo más interesante de esta casa fue la ventana renacentista decorada con un retrato de Carlos V en bajorrelieve, acompañado de la inscripción CAROLVS IMPERATOR AÑO 1529, esto dió pie para forjar la leyenda de que en esta casa estuvo el Emperador de incógnito, pero sería más lógico suponer que tal decoración obedece a un acto de simpatía hacia Carlos V.<sup>14</sup>

### La Casa Oleza

Fue calificada por Byne como el ejemplar más completo que nos ha llegado de la arquitectura del Renacimiento en Mallorca. Se dice que fue construida por la familia Descós.<sup>15</sup> Por el tipo de grutescos cabe pensar en la influencia de Juan de Salas o de su taller, así que su construcción había que fijarla en el segundo cuarto del siglo XVI. Ausentado Juan de Salas en 1536, su cuñado, el arquitecto Jaime Bruguera, quedó encargado de cobrar las cantidades que le adeudaban.<sup>16</sup> Quizá, pues, haya que atribuir a este arquitecto mallorquín la construcción de la Casa Oleza. Es, pues, la primera gran casa del Renacimiento que presenta un patio muy amplio, conformado por columnas que sostienen arcos rebajados. A un lado está el brocal de una cisterna, y la escalera adosada al muro con balaustres de bronce en perfil. Decimos renacentista, pero las medidas del conjunto responden a los módulos góticos, inherentes a una construcción que no quiere perder su filiación

<sup>14</sup> S. Sebastián: "La exaltación de Carlos V en la arquitectura mallorquina del siglo XVI", en MAYURQA vol. V. Palma 1971.

<sup>15</sup> Nosotros nos inclinamos a que ordenara su construcción el sabio y poeta Francisco de Oleza y San Martín, que además de escribir *Nova art de trobar* prestó grandes servicios a la patria, y Carlos V en 1538 le condecoró con la dignidad ecuestre. Fue jurado de la ciudad por la clase noble en 1529, 1531 y 1549.

<sup>16</sup> Piferrer y Quadrado: Ob. cit. 758-9, 925-6.

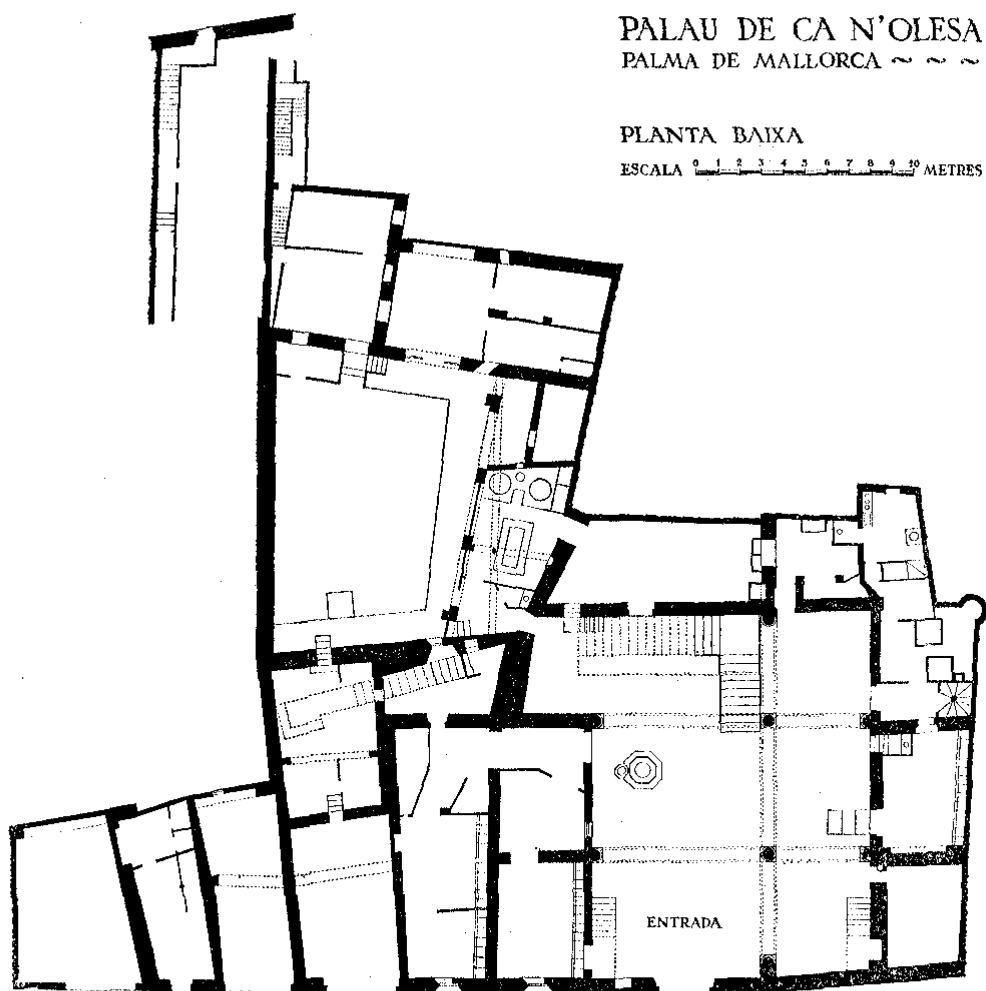


Casa Oleza, patio. Dibujo de F. Angel, en Escuela de Artes y Oficios de Palma.

PALAU DE CA N'OLESA  
PALMA DE MALLORCA ~ ~ ~

PLANTA BAIXA

ESCALA 0 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 METRES



Casa Oleza, planta. (Cortesía de M. Fullana).

mallorquina. En ningún lugar mejor que en el patio se aprecia el gran conocimiento de la técnica del abovedamiento que tuvieron los maestros mallorquines. Los arcos que estructuran el patio no solo tienen mucha luz sino que están muy rebajados pareciendo difícil el sostenimiento del mucho peso que carga sobre ellos. Claramente se aprecia que la solución del patio se concreta en la forma de resolver la escalera y la logia que hay a la altura del primer piso.<sup>17</sup> Al exterior vemos tres

<sup>17</sup> A. Byne: *Majorcan houses and gardens* pp. VII New York 1928. Archiduque: *La ciudad de Palma* 80-81.

ventanas, semejantes en su traza y decoración, con una venera en el remate entre grutescos.

El interior de la Casa Oleza, según ya indicó Byne, no es solo notable por la calidad de las decoraciones sino también porque casi nada se ha añadido desde el XVII. Sus numerosos salones presentan en el piso noble una altura de 25 pies; los muros están sin elaborar ya que fueron pensados para ser cubiertos de grandes tapices. El pavimento está formado por grandes piedras de Santanyi que descansan en vigas de madera y no en bóvedas. El mobiliario es de industria mallorquina con sus mesas y arcas talladas en madera de pino y olivo, lo mismo que las camas.



Friso del Palacio Dezcallar. (Abellá).

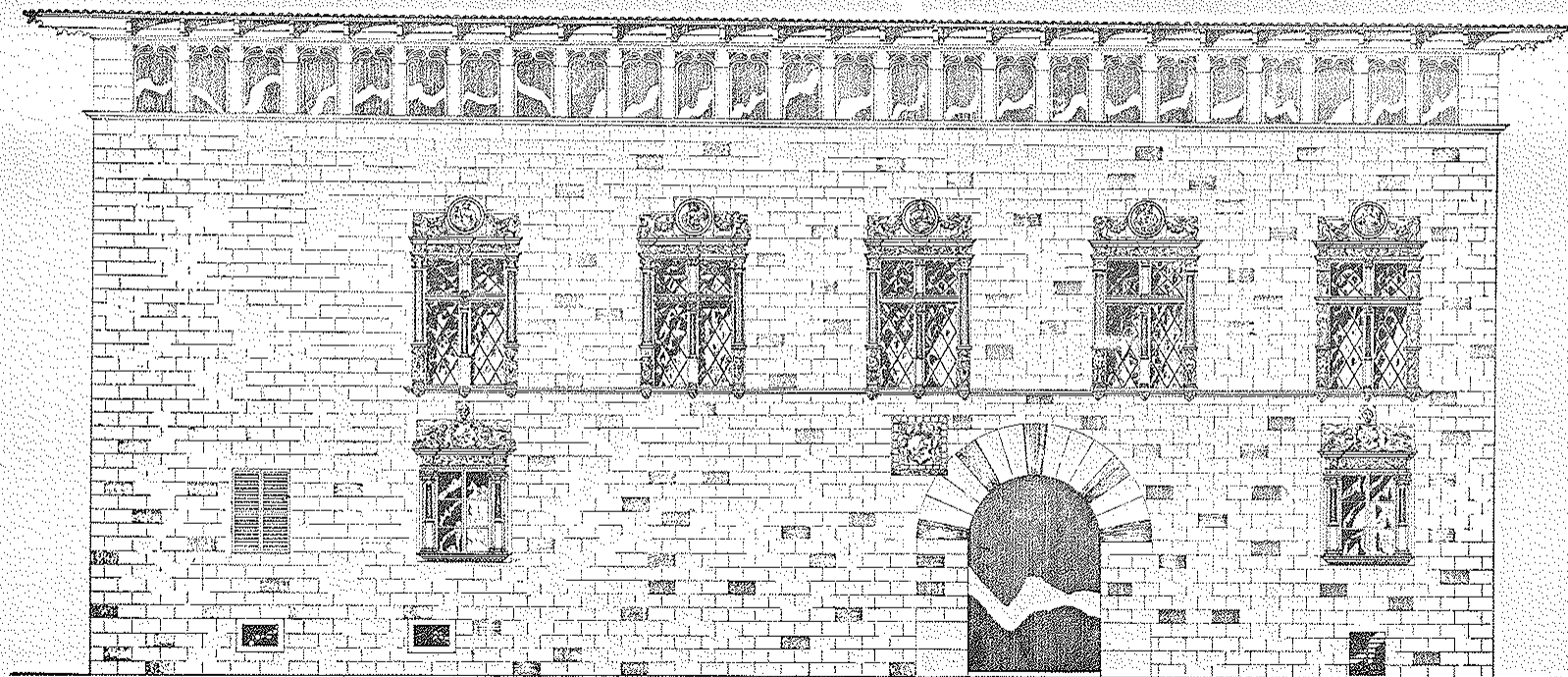
### El Palacio Dezcallar

De mediados del siglo XVI tenemos este palacio y la casa de Villalonga (1554), en la calle de la Almudaina; esta última presenta dos ventanas típicamente protorrenacentistas, decoradas con un repertorio de grutescos que derivan de Juan de Salas, aunque interpretados con torpeza.<sup>18</sup> Dos años después se hizo la impresionante fachada del llamado Palacio Palmer, aunque su nombre más correcto es el de Dezcallar por cuanto el título de Palmer data solo del siglo XIX. La poderosa familia Dezcallar hizo importantes préstamos al rey Alfonso V, recibiendo los títulos honoríficos de Marqués de Lluchmayor y Señor de la Bolsa de Oro. Como testimonio de su poderío económico nos ha llegado la importante mansión, que debió hacerla don Pedro Abril-Dezcallar, capitán que venció a los moros cuando éstos atacaron Cabrera en 1582 por lo que Felipe II lo nombró Maese de Campo.<sup>19</sup>

Esta mansión de la calle del Sol no tiene el ingreso en el centro y todo el interés se centra en la extensa fachada ya que su patio no presenta novedad digna de reseñarse. Las ventanas del piso noble son rectangulares, cruzadas por un mainel y un montante; tanto las jambas como la parte superior presentan elementos decorativos que varían en cada ventana. Lampérez y Chueca Goitia han destacado

<sup>18</sup> Archiduque: Ob. cit. 69-70.

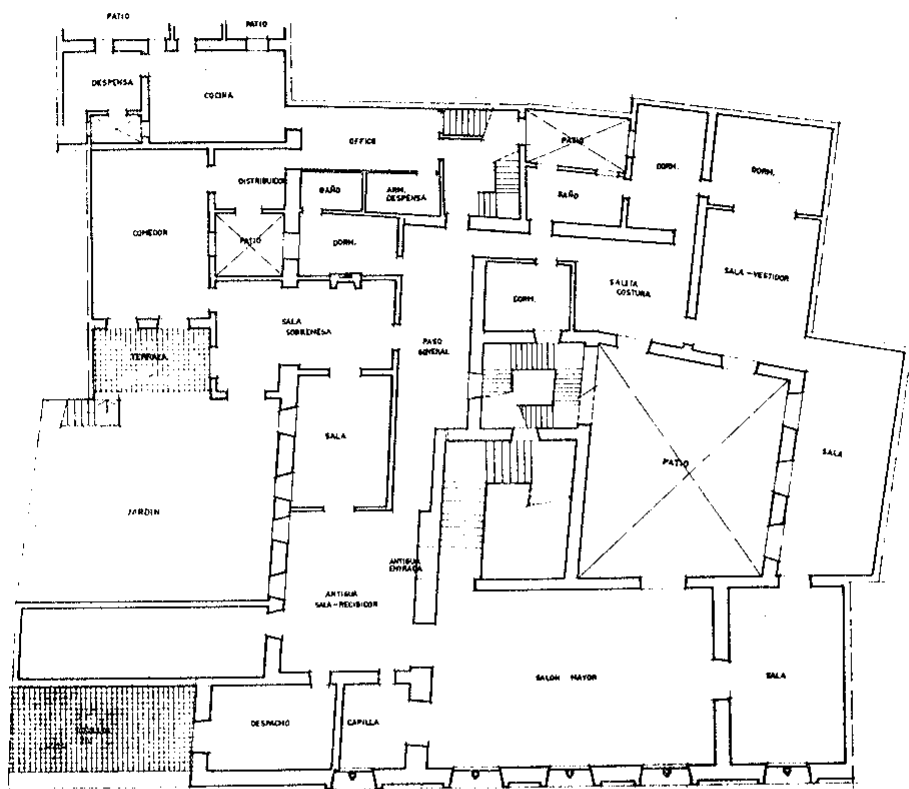
<sup>19</sup> J. Ma. Bover: *Historia de la Casa Descallar*. Palma 1846.



Escala: 1:40.

Palacio Dezcallar, fachada (según A. Byne).





Palacio Dezcallar, planta noble. (Monumentos Nacionales).

estos vanos como algo exótico en nuestro arte y los han emparentado con el estilo Francisco I de Francia,<sup>20</sup> pero la verdad es que hacía más de medio siglo que estaban aclimatados en la arquitectura gótica palmesana ya que figuran en el fondo urbano del famoso cuadro de San Jorge, de Nisart. La decoración general es intermedia entre el Protorrenacimiento y el Manierismo, presentando ciertos detalles semejantes a los de las ventanas de la casa de la calle San Felio.

El aspecto más interesante, que nadie ha subrayado, es el de su simbología ya que las ventanas tienen una serie de medallones con las Virtudes, referidas tal vez al capitán Pedro Abri-Descallar. La primera ventana parece tener la Virtud de la Fortaleza: tiene cierto aspecto de arco triunfal con elementos alusivos a la gloria militar según declaran los amoreillos trompeteros y sendas figuras portadoras de

<sup>20</sup> V. Lampérez y Romea: *Arquitectura civil española* I, 553. Madrid 1922. F. Chueca Goitia: Ob. cit. 305.

escudo, yelmo y espada.<sup>21</sup> La segunda ventana está decorada con la Prudencia, figurada con el espejo y la serpiente. No está clara la virtud de la tercera ventana, tal vez se trate de la Piedad. Si es evidente la Caridad, en la ventana cuarta, que además tiene la inscripción CHARITAS DE SUPRA; mientras, la quinta ventana parece aludir a la Templanza. La interpretación que admite el programa de esta fachada es que se trata de la casa de un guerrero o capitán, destacando sus principales virtudes sobre las ventanas del piso noble. Este posible sentido humanístico viene a subrayar el interés del Palacio Dezcallar.

No sería esta la única fachada con un programa simbólico, ya que la casa nº 20 de la vecina calle Morey tiene una portada interior del siglo XVI, bajo un alfiz, que encuadra un escudo entre dos medias figuras femeninas que se llevan un dedo a la boca rogando silencio y con la otra mano exhiben sendas filacterias con las inscripciones TV NVBE: ATQVE TACE, y DONANT: ARCANA CYLINDROS. Si bien la segunda inscripción no se puede traducir, parece evidente que se trata de sentencias alusivas a la vida conyugal. El tema no fue único de esta casa, ya que en la mansión Villalonga (hoy transformada) de la calle Fortuny, según referencia del Archiduque, también hubo algo semejante. El ejemplo plástico más hermoso sobre este tópico, tan querido de la mentalidad renacentista, es un bajorrelieve de la escalera de la Universidad de Salamanca, derivado de una estampa de Israhel van Meckenem.<sup>22</sup>

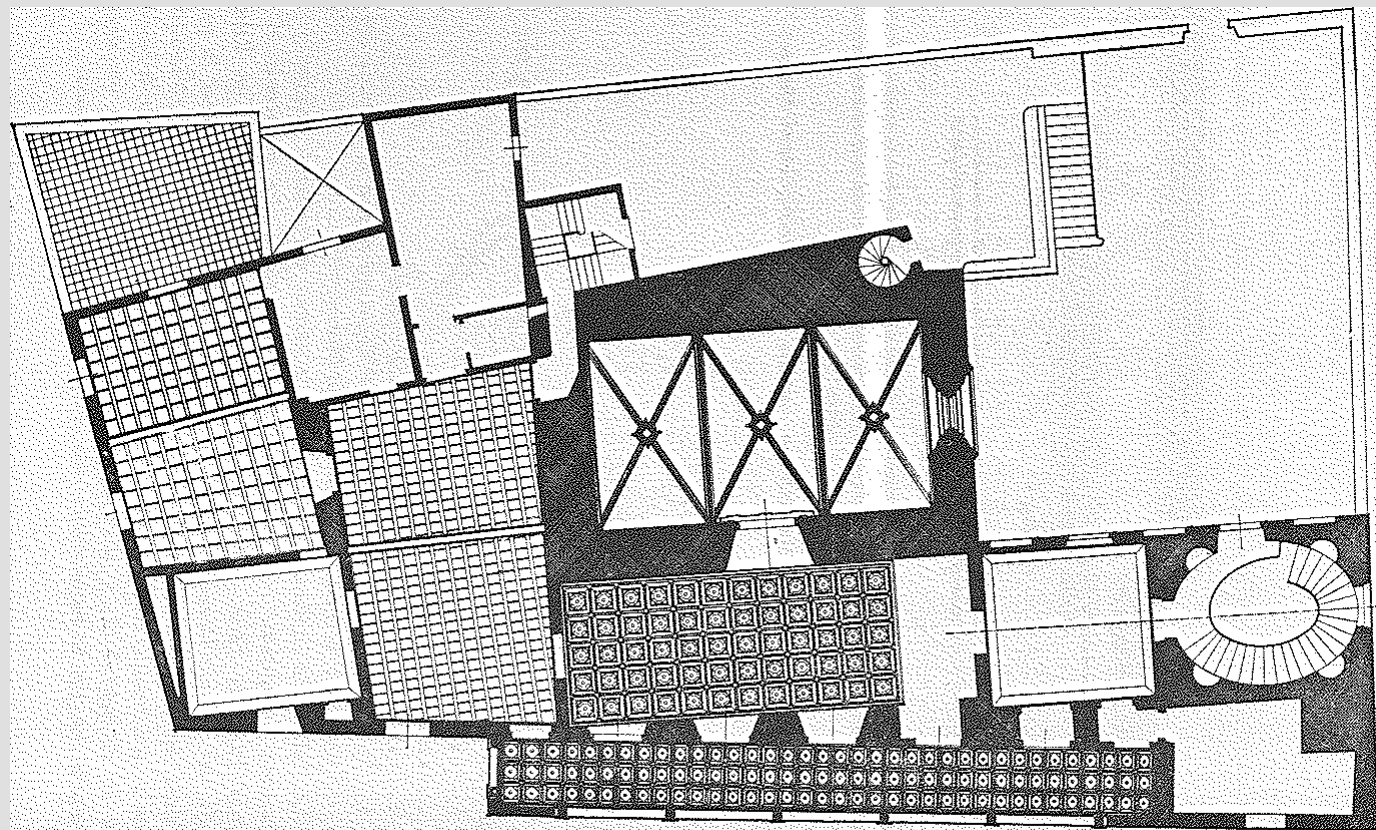
### El Consulado del Mar

La institución de los cónsules del mar o Consulado fue creada en Mallorca por Real Privilegio de Pedro IV en 9 de Octubre de 1343. Esta decisión real convirtió a Palma en la segunda ciudad marítima de España que contó con este tribunal. Valencia lo poseía desde 1283. Los rasgos estilísticos de esta casa aparecen sobre todo en la fachada del Mar, donde hay una logia en lugar de ventanales, y está cubierta con rico artesonado. Se usa un tipo de columna anillada de proporciones platerescas; por otros detalles hay que inferir que tal obra debió de ser realizada en la segunda mitad del siglo XVI.<sup>23</sup>

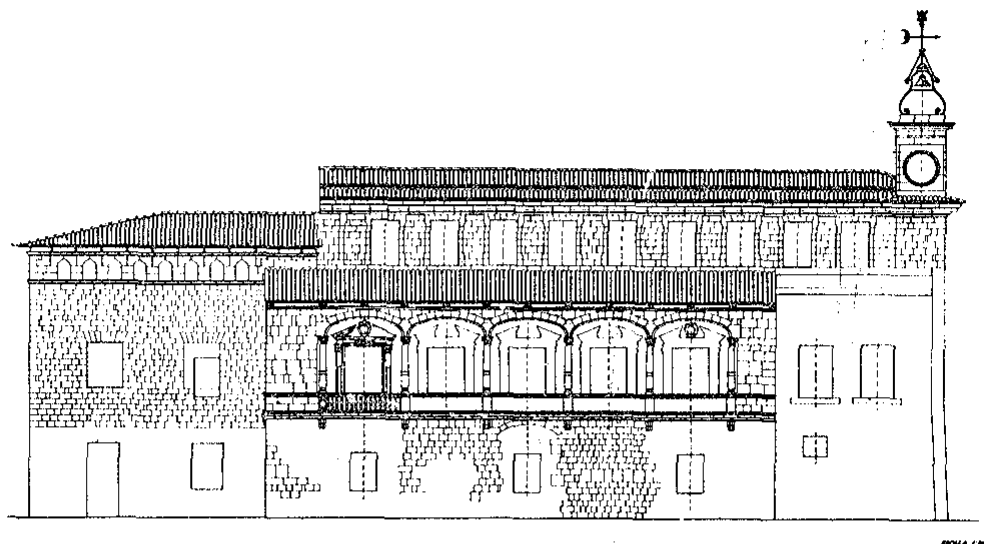
<sup>21</sup> En una inscripción reza: EN 1556 SE FEREN LES FINESTRES. En el piso inferior hay un bajorrelieve con el tema clásico de Lucrecia clavándose el puñal, cuya relación con la simbología general de la fachada no acabo de entender.

<sup>22</sup> L. Cortés Vázquez: "De la aportación germánica al plateresco", en *Trabajos y Dias* no 10. Salamanca.

<sup>23</sup> J. Lladó y Ferragut: *Catálogo de los libros y documentos del Colegio de la Mercadería y del Consulado de Mar y Tierra de Mallorca*. Palma 1955.



Consulado, planta (Cortesía del arquitecto Gabriel Alomar).



Consulado, fachada del Mar. (Dibujo, cortesía del arquitecto Gabriel Alomar).

## Conclusiones

Este análisis de la arquitectura palmesana del Protorrenacimiento nos lleva a las siguientes conclusiones:

- 1.— La importancia de los grutescos.
- 2.— La monumentalización de un púlpito.
- 3.— Creación de la fachada del palacio Dezcallar.
- 4.— Interés por la arquitectura parlante como atestiguan la fachada del citado palacio y la casa no 20 de la calle Morey.

La influencia italiana se manifestó a través del citado púlpito y de las decoraciones, inspiradas en fuentes grabadas. Canalizó esta influencia el artista aragonés Juan de Salas, verdadero introductor del Renacimiento en Palma. La fachada del palacio Dezcallar, la primera de la ciudad, parece indicar la presencia en Palma de un buen arquitecto, que está por documentar. Los elementos simbólicos a que hemos aludido habrá que relacionarlos con el ambiente humanista de Palma en el siglo XVI, y nuevamente lamentamos que la falta de investigaciones nos impida integrar la arquitectura con el contexto cultural de la época.

El aspecto quizá más interesante de la arquitectura palmesana del siglo XVI lo constituye la arquitectura provisional, cargada de un mensaje imperial. Como aspecto más importante lo dimos a conocer en el nº 5 de MAYURQA. Queda por advertir que no hemos tratado de toda la arquitectura del Siglo XVI, pues durante la segunda mitad de este siglo tanto la arquitectura como los retablos muestran la huella inequívoca del Manierismo, que perviviría a lo largo del siglo XVII.



Esfinge de la Capilla de las Reliquias de la catedral; grutesco derivado de Fra Antonio da Monza (fines del siglo XV), pero la fuente originaria era Mantegua (dibujo Abella).